

RESSENYES

Assumpta Bassas Vila / Joana Masó Texto escrito para el catálogo *Blanc sous Noir*. *Blanca Casas Brullet* publicado con motivo de la exposición *Déballage. Blanca Casas Brullet en la Maison d'art Bernard Anthonioz*, Nogent-sur-Marne, Francia, del 19 de enero al 4 de marzo, 2012 [original en catalán, traducido al francés]. Parte de la exposición se pudo ver en el Museu Molí Paperer de Capellades, del 29 de abril al 1 de julio, 2012. Lo presentamos traducido por las propias autoras al castellano.

Blanca Casas Brullet: reservas de sentido

Joana Masó:

Titular el catálogo de una exposición *Blanco bajo negro* es valerse de la lengua para decir como mínimo dos cosas: que todo espacio de creación surca en un imaginario preciso que, a la vez, la artista se esfuerza en variar, en hacer distinto de lo que es. Dicho con otras palabras, que todo gesto de creación evidencia y desplaza a la vez aquello con lo que trata: o que la artista solo señala y arraiga derivando, sesgando, agrietando.

Esto es lo que hace, ya desde el título, Blanca Casas Brullet: invertir y torcer la expresión “negro sobre blanco” sirviéndose de una extraña simetría, que mantiene queriendo. La fraseología recoge que poner algo negro sobre blanco es una manera de decir que se pone por escrito, sobre papel. Por tanto, al dejar reconocible el eco de esta expresión, la artista inscribe las piezas de esta exposición en el suelo de un espacio plástico donde la escritura es constantemente significativa.

Ciertamente, Blanca Casas Brullet elabora con precisión piezas de papiroflexia (*Esborralls*, 2009-2011) que cobran deliberadamente la forma desestimada e indeliberada de papeles arrugados, fijando, así, borradores de escritura que finalmente nunca se han dado por buenos; sus dibujos a

lápiz (*Esdeveniments*, 2006-2009) son tramas de hilos que se anudan y se agujerean siguiendo la etimología común del texto y del tejer, así como el pensamiento francés del acontecimiento, que es una de las formas contemporáneas de la performatividad del texto² —y no del autor; la sombra de la artista se mide a contraluz dentro de una gran hoja de papel, en blanco (*Espacespages* [*Espaispàgines*], 2009); el sonido de la página al girar escande las secuencias de su vídeo *Blanc dérangé* [*Blanc des-torbat*] (2008) donde la imagen digital sigue teniendo como soporte la materialidad del papel blanco...

Pero Blanca Casas Brullet no pone sus piezas negro sobre blanco sino blanco bajo negro. El efecto espejo de estos dos sintagmas desdobra y abre la identidad de la equivalencia del “negro sobre blanco” y del “blanco bajo negro”. Y, haciéndolo, la artista sugiere de entrada que decir *lo mismo* de otro modo no quiere decir lo mismo —por mucho que cuando se pone algo negro sobre blanco, el blanco esté bajo el negro, no es lo mismo que poner el blanco bajo el negro. Dicho de otro modo, eso que podría parecer un quiasmo redundante, perfectamente reversible y, entonces, innecesario —la equivalencia del negro sobre blanco y del blanco bajo negro— se convierte en una equivalencia *diferante*.

Plegando, pues, simétricamente esta expresión, la artista arruga la continuidad idéntica del sentido y deshace la lectura idiomática de la expresión “negro sobre blanco”, que ahora ya solo remite a la escritura encaminándola hacia otro lugar. La escritura, ahora, solo resuena como desplazada, a partir de un acento donde el texto y la tinta negras, a diferencia del blanco del papel, ya no están acentuados.

Y aquí la acentuación *diferante* entre el negro y el blanco, entre la escritura y el soporte plástico, se convierte en la prosodia de la obra. Ahora bien, estamos ante una acentuación que tiene una intención marcadamente anti-diacrítica, es decir, que a diferencia de los acentos diacríticos que distinguen resolutivamente posibles ambigüedades —tu y

Assumpta Bassas Vila / Joana Masó tú, solo y sólo, cómo y como—, esta no pretende distinguir netamente entre dos significados.

Acentuando el blanco y no el negro la artista no resuelve indudablemente entre dos sentidos, dos tradiciones y dos registros —la escritura y la creación plástica, la letra escrita y la imagen visible—, sino que despliega un suelo a la vez común y diferencial. La artista no diferencia separando —en este caso, no habría dejado, tras su título, el eco de una frase hecha remitiendo a la escritura que sigue reverberando—, sino que elabora formas de esta co-presencia de elementos escriturales y plásticos imperando en el contexto artístico francés de la segunda mitad del s. XX.

Decíamos al empezar que la artista hacía dos gestos indisolubles: desplazar pero inscribir; desplazar señalando y singularizando el espacio de creación heredado. Y es aquí donde ella elabora formas de una herencia que ha bordado con insistencia los modos de relación entre el texto y la imagen.

La figuración de la escritura que cobra forma en las piezas de Blanca Casas Brullet es heredera de una concepción de la escritura no solamente como un espacio inaugural del sentido —la página en blanco, la inscripción primera sobre papel: mancha negra o sombra de un vuelvo de moscas de *Blanc dérangé* [*Blanc des-torbat*] y *Traits en attente* [*Traços pendents*] (2011)—, sino como la escena misma de la creación plástica que en 1969 Roland Barthes, reseñando el libro de Jean-Louis Schefer *Scénographie d'un tableau*, caracterizaba explícitamente como “texto”: lenguaje, sistema de signos, incluso en ausencia de la palabra efectivamente escrita.³

Sin duda, la metaforicidad de la escritura en Blanca Casas Brullet dista manifiestamente de la literalidad. Es decir, que no hay rastro de letra escrita en sus borradores, ni de palabra en sus *Esdeveniments*, en los *Llibres de comptes* (2009) y el libro de hilos titulado *Scénario* [*Guió*] (2008).

El hilo, el soporte y la trama sustituyen la escritura gráfica. Sin embargo, la “escritura” es pregnante y general. Incluso generalizada, si entendemos esta palabra en el sentido barthesiano o tal y como Jacques Derrida la concibió a finales de los años 60 —como una archiescritura que desborda los límites de lo que acostumbramos a llamar escritura alfabética y signo lingüístico.⁴

La generalización de la imagen operando como texto queda patente en la manera como ciertos escritores y pensadores franceses han escrito sobre arte. Cuando Jacques Derrida escribe *sobre* Gary Hill, Hélène Cixous *sobre* Nancy Spero o Henri Michaux *sobre* René Magritte, no escriben *sobre* arte. Explícitamente alejados de la reflexión estética e interna a la historia del arte, es decir, expresamente contrarios a la especificidad del Arte como disciplina de saber, estos escritores o pensadores hacen escritura o textos llamados “de creación”: el texto polilogado de Derrida sobre Gary Hill —donde la multiplicidad de voces arrastra el texto ahí donde el discurso pierde el hilo y se vuelve una reflexión sobre el hablar y el silencio;⁵ el texto hipersexuado de Cixous sobre Nancy Spero —donde las nuevas contigüidades generadas por el significante y los neologismos subrayan la pregnancia de la escritura de Artaud en su obra⁶; el texto imageado de Michaux sobre Magritte —a la búsqueda de un lector espectador que pueda imaginar sus imágenes surrealistas sin haberlas visto previamente, estrictamente gracias al texto.⁷

Estos textos se inscriben dentro del horizonte semántico de la segunda mitad del s. XX francés, del cual forma parte la referencia primera del vídeo de Blanca Casas Brullet titulado *Blanc dérangé*. *Blanc dérangé* fue concebido y proyectado por primera vez en la Maison Heinrich Heine de París el año 2008 con tal de acompañar una reflexión sobre la complejidad de los pliegues entre el espacio visual y la escritura en torno a la instalación de la artista americana Roni Horn titulada *Rings of LIspector* (2004), en motivo de la cual la escritora Hélène Cixous escribió un largo texto.

En la galería londinense Hauser & Wirth, Roni Horn extendió un suelo de caucho y, seguidamente, imprimió en él citas de la escritora brasileña Clarice Lispector. Se trataba de citas cerradas en círculos del libro de Lispector sobre la pintura, *Agua Viva*, de 1973. Cerrando el texto de Lispector sobre sí mismo en citas-anillos —o ligeramente entreabiertas— Roni Horn figuraba no aquello que decía el texto de Lispector, sino la forma-texto dentro de la obra artística. La artista no ilustraba el contenido del texto de la escritora, pero trabajaba desde su contigüidad para darle una forma.

Desde esta contigüidad, Roni Horn daba una forma —cerrada sobre sí misma— a la presencia de la escritura sobre un soporte plástico —tierra sobre la que se sostiene toda mirada. Una vez aislados y cerrados los límites del texto —en *rings*—, este ya podía convertirse en el verdadero suelo de la obra —lugar pisado desde el que se mira, a la vez lugar de lectura y mirador. Ya podía volverse contiguo en relación con el espacio visual sin que por ello se estableciera entre ellos una relación de ilustración, de mimesis o de representación.

Recordemos el epígrafe de *Agua viva*: “Debería existir una pintura totalmente libre de la dependencia de la figura —el objeto— que, como la música, no ilustra nada, no explica ninguna historia y no lanza ningún mito”.⁸ La artista, pues, sustituía la mimesis y la ilustración por la imageación de la escritura: círculo —cerrazón—, anillo —promesa—, sobre este material plástico por excelencia, el caucho.

La lectura que Hélène Cixous elaboró de esta instalación⁹ desplegaba el léxico de la intertextualidad literaria y el de la cita como propios no solo de la obra de Roni Horn sino también como la de otras obras contemporáneas tales como la de Simon Hantaï. Y, ciertamente, *Blanc dérangé* recoge este nudo. Ahora bien, el gesto de Blanca Casas Brullet en sus piezas más *escritas* se encuentra lejos de Roni Horn, Simon Hantaï y Nancy Spero cuando copian fragmentos de corpus literarios.¹⁰

No obstante, incluso desplazando esta clara literalidad, Blanca Casas Brullet toma prestado y trastoca algo de este debate: el negro y el blanco, la inscripción y el soporte, la cita y el caucho, la escritura y la página convertida ahora en borrador. Es como si la artista, haciendo abstracción de la letra efectivamente escrita, hiciera de sus piezas un espacio donde no arraiga la completud de esta pareja: la inscripción y su soporte plástico, el texto y el papel (la tela) blanco/a.

Es como si la inscripción y el soporte ya no fueran el uno el revés del otro, como si ya no fuera el uno la continuidad del otro. Como si desbordaran su reparto y asignación de roles: el blanco del soporte también se convierte en pintura blanca que *escribe* sobre un tablón de madera (*Dé-bordement*, 2009); los libros de cuentas están remendados como si el dibujo recayera el propio soporte de líneas rojas y azules sobre la cuadrícula negra (*Reprises économiques*, 2011), es decir, como si toda inscripción *fuera e hiciera* a la vez su propio soporte. Así, vistos desde los remiendos —añadido que se cose sobre un pedazo de tela que busca rehacer su trama, repetirla—, los dibujos de hilos (*Esdeveniments*, 2007-2008) de la artista ya no son dibujos-inscripciones sino subrayados de la propia trama del papel trabada entre la inscripción y el soporte.

Esto es lo que ensayan no solamente los remiendos de Blanca Casas Brullet, sino también sus piezas de borrador, de tramas y de acontecimientos: hacer significativo el blanco bajo el negro.

Assumpta Bassas Vila:

“La página en blanco” ha sido uno de los grandes temas del discurso androcéntrico y romántico de la creación que ha alimentado muchos imaginarios, especialmente el de la modernidad artística. En la metáfora que emerge de aquella retórica, el blanco representa la amenaza de la nada, del va-

cío, del abismo, de aquello desconocido, de la realidad que no podemos garantizar que exista más allá de nosotros/as. En la lógica de contrarios que surge de esta tradición, el blanco es un adversario con el que hay que confrontarse porque amenaza los límites del yo e inactiva la voluntad, peligros que los autores modernos identifican con la esterilidad creativa.

Hacer callar al blanco, mancharlo con un gesto o una pincelada ha conformado la escritura triunfal de la creación, de la misma manera que la acción heroica, épica o de conquista ha constituido el relato de la historia hasta hace poco. Este imaginario de creación, sexuado en masculino, ha conllevado un simbólico de violencia. No es difícil observar que muchas producciones de la vanguardia artística masculina del s. XX y XXI mantienen y reactualizan la metáfora que equipara el acto de pintar al acto de controlar, conquistar o directamente violentar o violar a la otra. En el discurso de la cultura que hemos heredado, la relación entre el gesto (negro) sobre la página en blanco reproduce el contrato sexual patriarcal del que hoy, afortunadamente, muchas hemos pasado página.

Blanca Casas Brullet, al referirse a su obra *Espacepages* (2009), explica que al huir de la violencia hecha sobre el blanco, la página “se transforma y se convierte en espacio de abertura hacia la imagen”. Estas fotografías performáticas son la prueba de este desplazamiento y por eso respiran profundamente, de la misma manera que respira el mundo en la escritura de Clarice Lispector. Son imágenes que dan protagonismo al vacío de la habitación, casi una celda, donde tiene lugar una acción, iluminada tenuemente a través de una ventana doble que me hace pensar en dos ojos que contemplan atentos el interior de un proceso de creación. Colgadas en las paredes de la sala de exposiciones, sujetas sólo en la parte superior, estas fotografías se hacen aún más etéreas y parecen los cabellos de una niña dejándose peinar por el viento.

Percibiéndolas así me pregunto: ¿cuál es el espacio real que antes no existía al que nos abre esta imagen? La acción registrada en la secuencia de fotografías nos muestra el cuerpo femenino en íntima relación con una página que ha crecido para incorporarlo y dejarse guiar por lo que parecen los pasos de una danza. Curiosamente, este cuerpo a cuerpo con el soporte de la creación es una escena recurrente en obras de otras artistas. Por ejemplo, las fotografías de Francesca Woodman, en las que el cuerpo femenino crea confluencias con objetos, ángulos, texturas de muros descascarillados hasta casi desaparecer en ellos. O, quizás, más afines, las fotografías de Helena Almeida, donde la propia artista se sitúa detrás del soporte pictórico y en un *tête a tête* con la tela co-emerge en la acción de pintar. De modo que, por un momento, se abre en la escena un pasaje nuevo entre detrás y delante del cuadro. No se trata de un espacio ficticio sino de un espacio que la nueva imagen hace posible y real y que, aparece entre lo que parecía sellado. Este paso, un paso de danza, transforma la amenazante opacidad del blanco en el umbral de una puerta, un espacio que no es metafórico sino experiencial y simbólico. Un espacio que, como la misma artista portuguesa explica en los títulos de sus propuestas, sólo es posible habitar cuando lo transitas.

Confiar en el blanco, a veces librarse al blanco o bien, sencillamente escucharlo o acogerlo sin pedir nada a cambio, se ha convertido en una mediación singular para dar existencia plena en el lenguaje a experiencias femeninas del mundo y de la creación que se desplazan radicalmente del negro sobre blanco. Titular *Blanco sobre negro* el catálogo de la exposición de Blanca Casas me invita a ver su obra vinculada a la felicidad que comporta enmadrarse al blanco, es decir, descubrirla infinitamente atenta y dispuesta a *asistir* —en los dos sentidos del término, estar presente y ayudar— al parto de lo invisible.

Hoy en día conocemos muchas pensadoras y artistas que han enraizado su labor creativa, conscientemente o por azar, en este terreno pantanoso y permeable que no puede

ni quiere ser objeto de lenguaje pero que, sin embargo, pide palabras. Y, os preguntaréis, ¿cómo? ¿unas palabras sin lenguaje? ¿De qué estamos hablando? María Zambrano las describe en uno de los párrafos de su inspirado libro *Claros del Bosque*, y nos indica que “Aparecen con frecuencia (...) por transparencia, *una sola quizá bajo todo un hablar*; se dibujan a veces en los vacíos de un texto (...) Mas se las conoce porque faltan sobre todo.”¹¹

No es difícil percibir en la obra de Blanca Casas un interés por el espacio real y metafórico que comporta la carencia. Una carencia que la entiende en sus múltiples registros, como: la discontinuidad, la suspensión e incluso la incongruencia, el absurdo, es decir, la falta de coherencia, la falta de perfección que representa el error... Vacíos necesarios para detener el discurso que nos fuerza a significarlo todo y nos conduce a calles sin salida, a un *cul de sac*. La artista no nos ofrece el vacío para llenarlo de nuevo ni tampoco para venerarlo sino sencillamente para acercarnos a él con respeto y poder percibir la inmensa riqueza de sentido que este preserva, como una reserva en una hoja de acuarela o en una placa de grabado nos da la posibilidad del blanco, como un espacio entre dos palabras ofrece a la escritura y a la lectura la posibilidad de “poder hacer sentido”.

En la creación femenina la página en blanco no deja de ser un espacio vacío. Lo que cambia es precisamente la relación con ese vacío que a menudo es bienvenido por nosotras. Si estamos atentas a la genealogía femenina de la creación —recordemos por ejemplo los textos de las místicas medievales— el vacío no es nunca una amenaza sino una certeza de que “somos” en otro plano, es decir, más allá del eje de la subjetividad centrada en el yo moderno. A menudo el vacío es el pasaje necesario cuando lo que se busca es la experiencia real de abrirse a aquello otro, que, como hemos leído, en el caso de las místicas es Dios, la alteridad absoluta.

Aunque Blanca Casas no transita por la vía de la mística, su poética participa, como la de otras muchas artistas, de una noción de creación que siente y sabe que el blanco es fecundo. Cada una de sus obras parece detenerse ante los infinitos signos bajo los cuales se presenta la suspensión del significado dado y las posibilidades de multiplicar entonces el sentido de acuerdo con el deseo de verdad. Esta reverberación de vacíos no es sólo poética sino que obedece a la raíz más profunda de la creación. La artista la encuentra a través del juego o de lo lúdico, también incluyendo la polisemia del lenguaje verbal. La cuidada selección de los títulos de sus trabajos es parte de esta labor y se inscribe en su propia obra y poética, como si consiguiera capturar algunas de aquellas palabras que *bajo un hablar* traen misteriosamente las reservas de sentido a la lengua, es decir, hacen con-sonar nuestra vivencia del mundo con las palabras, recuperan la savia de vida, el amor que da cuerpo a la lengua.

Sus obras parecen celebrar aquellos signos que desde la cotidianidad han resistido pasivamente a la violencia del discurso de la comunicación utilitarista que les obliga a usar los términos de moda para ser entendidas en un discurso que no para de repetirse sin salir de la rueda. Observemos, por ejemplo, las fotografías de la serie *Mues* (1999-2001) donde su mirada se posa en una serie de objetos insignificantes abandonados sobre el asfalto de la calle, fuera ya de los ritmos de la vida urbana. La mirada de la artista parece insuflar aire a aquellos despojos y recuperar el último suspiro de vida que aún late en ellos. De la misma manera que las palabras usadas y tiradas, en el lenguaje empobrecido de muchos discursos, renacen cuando las rescatamos pronunciándolas o escribiéndolas con el amor que merece la lengua que da sentido real y verdadero al mundo.

Si lo *insignificante* es un despojo en la cadena del discurso, el *borrador* es un vestigio de lo que no ha llegado a ser. Ambas nociones son blancos o vacíos que dejan en suspensión, es decir, abierto, el hacer y nos liberan del sobrepeso que

supone el “haber de” que impone el pensamiento. Y, como nos han explicado las filósofas italianas, concretamente Luisa Muraro a través de una lectura de la figura de la mendiga Penia del *El Banquete* de Platón, sólo desde la carencia es posible hacer lugar a lo otro.¹² Querer permanecer en el blanco es, pues, situar la raíz de la creación en la carencia en vez de en el gesto que es exceso o invasión. En este sentido, los márgenes, los borradores, los accidentes, etc. de Blanca Casas son nociones que pertenecen a una familia de men-digos que la artista ha invitado a protagonizar el banquete/escenario de la creación.

Precisamente, en el libro *Scénario* (2008) y en los papeles que conforman la serie *Esdeveniments* (2006-2009) de Blanca Casas, el dibujo se hace esponjoso y la línea y el blanco co-emergen formando una red oreada. También en los *Libros de cuentas* (2009), la porosidad del blanco aparece como un sutil rastro de agua que diluye la tinta y desdibuja la línea roja del margen. El dibujo que se crea entonces parece emerger, en este caso, literalmente de *debajo de* la hoja, como si se hubiera producido una silenciosa fuga de agua y al verla nos diéramos cuenta de la vida subterránea que discurre dentro de los muros o en el propio soporte del papel.

Hay un tipo de dibujos, o mejor todavía, hay una singular noción del dibujo que hace del blanco un espacio que custodia sentido. Curiosamente esta noción ha sido investigada desde poéticas muy diversas por muchas artistas y podemos rastrearla y considerarla un significante claro de la puesta en juego de la libertad femenina en la creación. Así lo vio la curadora Catherine De Zegher cuando tituló “The Blank in the Page” (El Vacío/Blanco en la página) uno de los cuatro apartados en los que organizó la mítica exposición *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art: in, of, and from the feminine*.¹³ Una muestra fundamental porque fue capaz de leer la práctica y producción artística del siglo XX a través de las obras y trayectorias de mujeres artistas y para ello creó una narrativa que aceptaba la elipsis, es decir, la discontinuidad, los vacíos, como

consustanciales en la trama del discurso. Su selección de artistas y obras en aquel apartado no fue arbitraria ni superficialmente poética. La curadora belga quiso reseguir un hilo en la producción artística femenina que mostraba la amplia y rica relación de las mujeres con el lenguaje y la historia. La noción de *blanco en la página* no era siempre literal sino que señalaba lo que había observado en la obra de varias artistas: proponer una noción de subjetividad que se desplazaba del eje del “yo” moderno. Una noción que, inspirada seguramente por las pensadoras francesas de la diferencia, fundamentaba también otra manera de entender y trabajar en relación con el lenguaje. Veamos ejemplos que nos da De Zegher en el catálogo y otros que he ido reconociendo en obras e artistas catalanas y españolas.

Agnes Martin llama *life lines*, líneas de vida, a las líneas horizontales que trazaba metódicamente con una pequeña regla y dejaban rastro de la imprecisión de las juntas entre ellas. Líneas frágiles que eran el soporte fundamental de una pintura que insistía en querer obedecer a la felicidad que regala la vida cada día. Lygia Clark empezó a liberar la línea de la geometría del plano y convertirla en lo que llamaba *líneas orgánicas*. Desde ahí articuló los planos, en sus llamados *bichos*, unas piezas construidas para manipular y abrir la forma a un proceso de relación con el/la espectador/a. (Obras que tienen algo que ver también con los llamados *esborralls* y los *Prélèvements* (2011) de Blanca Casas.) La fecundidad de la línea viva guió a aquella artista brasileña en su investigación del espacio relacional para desembarcar en la experiencia de una subjetividad enraizada en lo que ella llamó el “vacío-lleno”. También pueden formar parte de esta esfera de reflexión los *dibujos sin papel* de Gego, elaborados con alambres con el soporte del espacio como papel. Para esta artista alemana que vivió en Venezuela no existían dos planos, el papel por un lado y la línea por otro, sino pasajes del uno al otro que ella llamaba el *in-between-lines*. Desde ahí Gego confeccionó redes y suspendió haces de alambres titulados *chorros*, en las salas de exposición, para dinamizar los espacios arquitectónicos

Assumpta Bassas y posibilitar una experiencia del dibujo en el espacio no
Vila / Joana Masó solo real sino vivencial.

También la línea, entendida como voz, es un pasaje interesante para moldear una noción de subjetividad al ritmo, en este caso, de las emociones en las relaciones intersubjetivas. Elena del Rivero en su serie de *Cartas* (a la madre, de la novia, a su hija, de su abogado...) dibuja con hilo, perlas, bordados y collages sobre las páginas de un papel elaborado especialmente para atrapar algo del complejo juego de voces que se da entre la autora y las/os destinatarios a través de la literatura y de la propia experiencia vital, juego a dos que conforma la sustancia real de la subjetividad.

Más cercana en términos generacionales, la artista catalana Cori Mercadé en su pieza *Registres* (2008) se lanza sin miedo y de rodillas a acompañar el nacimiento y el crecimiento de una línea que se va abriendo, partiéndose y haciendo nacer desde sí literalmente nuevos horizontes, paisajes concretos en el corazón del papel.

En este ámbito de sentido paradójico entre el blanco bajo negro, estaría la obra *Blanquear* (2004) de Isabel Banal. La instalación consiste en cuadernos vacíos colgados literalmente con pinzas en un tendedero, como si fueran piezas de ropa expuestas a la acción lenta del sol, como si escribir o crear fuera dejarse absorber, impregnarse, desprenderse o abstenerse de la voluntad de trazar.

El trabajo con la línea de Blanca Casas incorpora en seguida lo que ella llamó *el accidente*, que no señala solo la intervención del azar sino sobre todo la idea de discontinuidad. La trama que van formando las líneas en los dibujos llamados *Esdeveniments* se destensa de repente y lo que parece un tejido se deshilacha y aparecen agujeros o vacíos. La irrupción de estos blancos en diversos momentos del dibujo no es, sin embargo, un hecho violento o amenazante sino sencillamente inesperado, repentino, sorprendente. La trama se deshace sin dramatismos dejando al descubierto

que, paradójicamente, la discontinuidad forma parte del dibujo, y es en el vacío donde aflora la contingencia de la propia existencia y el sentido que esta nos trae.

Podemos concluir que el blanco, en el imaginario femenino, no representa un peligro que amenaza el sin-sentido de la/nuestra historia. Como comenta la profesora Patricia Bickers refiriéndose a la pinturas-instalaciones de los años 80 de Avis Newman —una artista que centra su investigación en el origen del gesto creativo: “De hecho, la tela no está nunca vacía ni tampoco el blanco; no hay un territorio virgen. Es la conciencia de todo lo que la tela representa aquello de lo que la artista se hace cargo.”¹⁴

El blanco es, de hecho, el color que hace memoria, entendiendo como memoria aquello que nos vincula a lo que nos ha precedido y reconocemos como parte de nosotras, y, por tanto, el blanco nos sostiene en la fragilidad de ser.

El blanco señala que hay palabras sin lenguaje y nos anima a hundir nuestras manos en esa reserva de sentido, como un pozo del que extraer pensamiento y escritura.

El blanco es también una estancia que nos permite esperar, como una antesala, y darnos permiso para dudar, embelesarnos, hacer uso del tiempo que nos regala la indecisión, la suspensión del juicio...

Al hilo de mi argumento, el error es un vacío que nos da la oportunidad de no encerrar el pensamiento. El error nos permite reconsiderar lo que hacemos dándole un nuevo impulso, mantenernos en búsqueda constante. El error nos permite reelaboración, es decir, entender que el deshacer para rehacer configura la línea real, el dibujo de la vida cotidiana. Curiosamente, en la palabra y en la obra *Esborralls* confluyen ambos sentidos. Por un lado, en catalán “esborrall” designa una mancha concebida como un error, como un exceso de tinta. Por otro lado, sugiere, por afinidad fonética con la palabra *esborrany* (borrador), la idea de

“borrador” y a su vez de “esbozo” (un intento, un primer dibujo) y por lo tanto, nos sitúa en esta línea de pensamiento. De hecho, las obras de Blanca Casas llamadas así contienen en su estructura interna el origen de su forma: un proceso de pliegue, despliegue y repliegue del papel, según instrucciones de papiroflexia que sin embargo no llega nunca a finalizarse en una forma acabada o cerrada. Las piezas quedan inacabadas, como petrificadas, gracias a un proceso de electrolisis con plata que las convierte en una especie de minerales en bruto, de piedras preciosas que contienen en su interior una extraña geometría generada en el plegarse al tiempo.

Los *Brouillons argentiques* (2010-1012) son *esborralls* situados en medio de la página en blanco que por obra y magia de la fotografía estenopeica retornan a la bidimensionalidad. El alma del papel parece hacerse visible. ¡Son papeles alados! El *brouillon* (borrador) parece también un negativo que deshace la prepotencia de la voluntad. Y la deshace para abrirse a una conciencia más amplia del hacer. ¿Será, quizás, por eso que estas imágenes me fascinan y me llevan a pensar curiosamente en una e/anunciación?

notas:

* Las dos voces de este texto han nacido de las conversaciones intensas que despierta en nosotras la obra de Blanca Casas Brullet. Escribimos firmando individualmente la autoría de cada uno de nuestros textos pero bajo el mismo título con la intención de señalar al mismo tiempo la singularidad de aquello que decimos y su tronco común, nacido de la relación.

² Véase el desarrollo derridiano del espacio textual como espacio del acontecimiento en Jacques Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible?*, con Gad Soussana et Alexis Nouss, París-Montreal: L'Harmattan, 2001.

³ Roland Barthes, “La peinture est-elle un langage?”, en *Œuvres complètes*, edición d'Éric Marty, vol. II, Seuil: París, 1994, p. 539-541.

⁴ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, París, 1967. Cf. también su breve texto “Penser à ne pas voir”, *Annali, Fondazione Europea del Disegno*, Milán: Mondadori, 2005/1, p. 62-63, donde Derrida intentaba “proponer un concepto de huella que no fuera delimitable como escritura alfabética, como escritura sobre la página, como escritura dentro de un libro” [“proposer un concept de trace ou de texte qui ne fût pas délimitable comme écriture alphabétique, comme écriture sur la page, comme écriture dans un livre.”]

⁵ Jacques Derrida, “Videor”, sobre el vídeo de Gary Hill, *Disturbance*

(among the Jars), publicado en *Passages de l'image*, Raymond Bellour, Catherine David y Christine Van Assche (eds.), París: Centre Georges Pompidou, 1990, p. 158-161; publicado posteriormente en traducción catalana de Jordi Serra: *Passages de l'image*, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1991, p. 268-270.

⁶ Hélène Cixous, “Dissidances”, sobre la obra de Nancy Spero. Primero publicado en traducción catalana y castellana de Joana Masó e inglesa de Laurent Milesi en *Nancy Spero*, MACBA-Museu d'Art Contemporani de Barcelona y MNCARS-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Barcelona-Madrid, 2008, pp. 131-152. Posteriormente recogido en Hélène Cixous, *Peintures. Écrits sur l'art*, Marta Segarra y Joana Masó (eds.), París: Hermann Éditeurs, p. 57-70.

⁷ Henri Michaux, *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, Montpellier: Fata Morgana, 1972.

⁸ Clarice Lispector, *Agua viva*, tr. esp. de Elena Losada, Madrid: Siruela, 2004.

⁹ Cf. Hélène Cixous, “Faire voir le jamaisvu”, in Roni Horn, *Rings of Lispector*, Londres: Hauser & Wirth Steidl, 2004, y Joana Masó “Langue et figuration des arts chez Hélène Cixous, Roni Horn et Clarice Lispector”, en Bruno Clément y Marta Segarra (eds.), *Hélène Cixous. Rêver, croire, penser*, París: Campagne Première, 2010, p. 260-209.

¹⁰ Artaud en el caso de Spero como uno de los corpus más ilegibles de la modernidad literaria; los textos filosóficos de Derrida y Nancy en los manuscritos ilegibles de Hantaï; y Lispector en el caso de Horn como un lúcido ejemplo de circulación plástico-literaria, ya que la instalación de Roni Horn bebe de las lecturas cixousianas de Lispector y produce nuevamente una obra susceptible de ser leída posteriormente por Cixous.

¹¹ María Zambrano, *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral, 1990, p. 83 [la cursiva es mía].

¹² Luisa Muraro, “Penuria y pasaje” en *El dios de las mujeres*. Madrid: horas y Horas, 2006, p. 43-170.

¹³ De Zegher, Catherine (ed.) *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th century art: in of, and from the feminine*. Cambridge, Mass/London: The MIT Press, 1996.

¹⁴ [La traducción es mía] Patricia Bickers, “Avis Newman: Vicious Circle” en *Vicious Circle*. Dublin/Amsterdam: Douglas Hyde Gallery/Apple Foundation, 1993.